

Dann schliefe ich noch mehr nicht
– Überlegungen zur 17-Silben-Übersetzung des Haiku –

Robert F. Wittkamp

Betrachten wir einmal folgende Zeilen:

Seit zwei, drei Tagen / vom Mückennetz der Ruch nun / Des Regendunkels.
(Rōka)

Es fliegt der Falter / zum Grün des Kirschbaums auch nur / Am Seil des Innern.
(Issa)

Von ihrem Kummer / erzählte heute die Qualle / der Seegurke rasch. (Shōha)

Im Kaff vom Worfeln / Den Kornrest Hühner picken / Am Winterabend. (Chō-i)

Wie der Titel des Buchs, aus dem diese „Gedichte“ stammen¹, aber auch der Titel dieses Aufsatzes² nahezulegen versuchten, handelt es sich hier zwar um Übersetzungen japanischer Haiku, aber aufgrund offensichtlich mißlungener Wortwahl können nur die konzentriertesten Denk- und Einfühlungsleistungen zu einem Verständnis führen, das jedoch schnell wieder dem anfänglichen Unverständnis weichen wird. Wenn es auch bis jetzt kaum gelungen ist, das „Wesen“ des Haiku befriedigend zu bestimmen, wird doch zumindest für denjenigen, der sich mit dem Haiku in seiner Originalsprache (Japanisch) auseinandersetzt, sehr schnell deutlich, daß hier nur wenig von dem über- [Ende S. 96] tragen worden sein kann, was diesem „Wesen“ in Ansätzen entspräche. Kenner des Japanischen werden diese Übersetzungen kopfschüttelnd abtun, aber zu welchem interkulturellen Un- bzw. Mißverständnis muß die Lektüre bei dem Leser führen, der sich hier das erste Mal dem Haiku nähert.³ Besonders seitens des Verlags liegt hier eindeutiges Versagen vor; ist sich Ekkehard May (1999: 113) nicht ganz sicher, ob Ulenbrooks Haiku jemals von einem Verlagslektor gesichtet wurden („Man muß die

¹ Jan ULENBROOK 1998 (siehe Literaturverzeichnis); die Übersetzungen sind den Seiten 32, 33, 65 und 105 entnommen.

² Dieser Aufsatz geht auf verschiedene Arbeiten zurück, die bis auf eine Rezension in Deutschland veröffentlicht wurden; vgl. Literaturverzeichnis WITTKAMP 1997a, 1997b, 1998 und 1999. Mit dem vorliegenden Thema (Silbenzahl) beschäftigt sich vor allem 1997b.

³ Vgl. hierzu WITTKAMP 1999.

japanische Literatur in der Tat für etwas Seltsames halten, wenn man derartige Verschrobenheiten als selbstverständlich und offenbar erwartet durchgehen läßt.“), entschuldigt Wolfgang Schamoni in seiner Rezension (1997: 146) zu einem weiteren „Haiku-Werk“ die Reclam-Bibliothek mit den „schrecklichen Folgen von BSE“.⁴ Aber auch der Leser zeigt sich wenig qualitätsbewußt; diese Übersetzungen sind nämlich 1998 erschienen, und können – wie der Titel besagt: *Neue Folge* – als Fortsetzung der Sammlung *Haiku – Japanische Dreizeiler* aus dem Jahre 1995⁵ angesehen werden, was in den heutigen Zeiten des scharfen Kalkulierens ohne entsprechende Verkaufszahlen der ersten Sammlung wohl kaum denkbar gewesen wäre.

Dennoch erinnern auch diese „Haiku“ zumindest in einem Punkt an die japanischen Originale; zählt man nämlich die Silben⁶, fällt auf, [Ende S. 97] daß deren Anzahl und ihre Anordnung im 5-7-5-Rhythmus genau der japanischen Vorgabe von 17 Moren entspricht. Bevor wir uns der Frage der Sinnvolligkeit dieses Versuchs der Kompensation japanischer Moren durch vollkommen anderen Gesetzen gehorchende Silben zuwenden, soll zunächst jedoch einmal kurz auf die Frage der Machbarkeit bzw. der Möglichkeit eingegangen werden.

Im Wintersemester des Jahres 1995/96 übersetzten und interpretierten die Teilnehmer des Übersetzungskurses S 14 am Goethe-Institut in Tōkyō drei Haiku von Saitō Sanki (1900–1962). Dabei wurde unter der Anweisung gearbeitet, die 17 Moren der Originals

⁴ Zu ULENBROOK 1995 und 1998 vgl. auch den ausführlichen Kommentar von MAY 1999, in dem er besonders auf grammatische und lexikalische Probleme eingeht.

⁵ Vgl. dazu die Rezension von WITTKAMP 1997a.

⁶ Mit Silben sind in dieser Arbeit nur die Silben in der Übersetzung gemeint. Bei den japanischen Originalversen muß korrekterweise von Moren gesprochen werden. Der Einfachheit halber wurden bisher in deutschsprachiger Literatur zum Haiku die japanischen Zähleinheiten ebenfalls als Silben bezeichnet. Da jedoch seit dem März 2000 die für Verständnis japanischer Poetologie enorm erhellende Monographie *Nihon shika no dentō* von Kawamoto Kōji (1991) auch in englischer Übersetzung vorliegt (siehe Literaturverzeichnis), in der der Autor den Unterschied zwischen den beiden Begriffen darlegt und eine klare Differenzierung fordert, soll auch hier diese Terminologie berücksichtigt werden. Kawamoto (2000: 293–294) verdeutlicht das Problemfeld an dem amerikanischen Wort *strike*, das im Japanischen mit den *katakana*-Silben *su-to-ra-i-ku* wiedergegeben wird. Je nach Aussprache, Interpretation und Sprechsituation könne nun den japanischen Moren entsprechend fünf Silben, aber auch nur vier (*s`to-ra-i-ku*), drei (*s`to-(rai)-ku*) oder sogar nur zwei (*s`to-[rai]k*) gezählt werden. In dieser komplizierten Situation versagt der Begriff Silben; nur der Begriff Moren erweist sich für die Beschreibung japanischer Metrik als tauglich.

durch die entsprechende Anzahl von Silben wiederzugeben.

犬となり春の裸の月に吠ゆ

| | |
|--------------------------|------------------------------|
| <i>inu to nari</i> | Ich werde zum Hund – |
| <i>haru no hadaka no</i> | zum nackten Mond im Frühling |
| <i>tsuki ni hoyu</i> | belle ich hinauf |

寒月の炎ゆるを狂女眠る

| | |
|---------------------|-----------------------------|
| <i>kangetsu no</i> | Eiskalter Mond brennt |
| <i>honoo yuru o</i> | an dem Fenster schläft eine |
| <i>kyōjo nemuru</i> | wahnsinnige Frau |

透明な氷の不安金魚浮く

| | |
|---------------------|----------------------|
| <i>tōmei na</i> | Klares Eis sorgt für |
| <i>kōri no fuan</i> | unsichere Gefühle |
| <i>kingyo uku</i> | Goldfische treiben |

Bedenkt man einmal, daß es sich hier nicht um Profiübersetzer handelt, demonstriert dieser einfache Versuch die theoretische Möglichkeit einer moren- bzw. silbengetreuen Übersetzung. Die Frage ist aber die nach dem WIE dies geschieht; durch ihre Beantwortung wird sich [Ende S. 98] vielleicht die nach dem WARUM von selbst erübrigen.⁷

Unter deutschen Übersetzern und deutschen Haiku-Dichtern gibt es zwei Fraktionen. Die eine tritt den 17 Moren entsprechend für eine Gedichtform mit exakt 17 Silben ein. Die andere ist zwar nicht direkt dagegen, hält dies aber auch nicht für unbedingt notwendig und versucht daher nicht, eine Sprache, deren Lyrik einer vollkommen anderen Metrik und anderen poetologischen Regeln folgt, in 17 Silben mit dem Rhythmus 5-7-5 zu zwängen.

Lassen wir aber zuerst einige Vertreter der 17-Silben-Fraktion zu Wort kommen. Ekkehard May und Claudia Waltermann halten sich in ihren Übersetzungen möglichst

⁷ Hierbei ist selbstverständlich nur die Übersetzung gemeint; welche Funktion diese metrische Form in der japanischen Lyrik besitzt, und wie diese sich herleitet, läßt sich in englischer Sprache in der oben genannten Studie von Kawamoto nachlesen. Darauf kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden.

eng an die Zählvorgabe, „gemäß dem Prinzip, daß eine Einschränkung in der Ausgangssprache nicht eine Freiheit in der Zielsprache bedeuten kann“ (MAY/WALTERMANN 1995: 71). Und bei Manfred Hausmann etwa heißt es:

Ein wirkliches Kunstwerk ist nicht nur seines Sinnes, sondern ebenso sehr seiner Form wegen ein Kunstwerk. Seine Aussage gilt nur in dieser einmaligen, tief notwendigen Form. Wer die Form ändert, ändert auch den Inhalt. Deshalb muß auch die Form ins Deutsche hinübergerettet werden. (in: ULENBROOK 1995: 266)

Auch in der englischsprachigen Haiku-Welt, die auf die deutschsprachige stets befruchtenden Einfluß nahm, wurde diese Forderung schon früh gestellt. Nach einer sehr ausführlichen entwicklungsgeschichtlichen Herleitung der 5-7-5-Form im japanischen Haiku, und auch nicht, ohne auf Bashōs bekannten Ausspruch hinzuweisen, nach dem der erwünschte Effekt nicht an eine bestimmte Zahl von Silben gebunden sei⁸, schreibt im Jahr 1957 Kenneth YASUDA: [Ende S. 99]

In the demands for freedom from form, this group [Yasuda bezieht sich auf Reformationsversuche durch die Freie-Haiku-Schule] forgot that art exists and is communicable only through form. What they wished would have resulted in the destruction of poetry itself, and as a result their influence has become negligible. (zitiert nach: 1995: 68)

Konsequenterweise versucht er, sowohl bei seinen Übersetzungen, erst recht jedoch bei seinen Haiku-Dichtungen in englischer Sprache, der 17-Silben-Form möglichst treu zu bleiben.⁹

Die genannten Argumente sind zwar nicht unumstritten, aber zumindest nachvollziehbar; bei folgenden Worten der deutschsprachigen Haiku-Dichterin Imma von Bodmershof stoßen wir jedoch an die Grenzen des Verständlichen: „In der Zahl 17 ist eine Kraft enthalten, die durch nichts Anderes zu ersetzen ist.“¹⁰ An anderer Stelle schreibt sie: „Die Zahl 17 ist das Licht, das von einer Ecke des Himmels auf die Erde herabscheint, sie ist eine absolut heilige Zahl.“¹¹ Hier stellt sich die Frage, ob nicht

⁸ Vgl. YASUDA 1995: 63.

⁹ Vgl. seine englischen Haiku, die er unter dem Dichternamen Shōson präsentiert (in: YASUDA 1995: 201ff.). Dabei versucht er konsequent, der dritte Zeile auf die erste zu reimen. Mit seinem Bemühen, die 17 japanischen Moren mit 17 englischen Silben wiederzugeben, steht er jedoch recht allein da; vgl. KAWAMOTO 2000: 168.

¹⁰ Vgl. ARAKI 1992: 85.

¹¹ Zitiert aus einem Brief an Hachirō Sakanishi; vgl. ARAKI 1992: 62.

zuviel in die Zahl 17 hineininterpretiert und abendländische Zahlenmystik auf fernöstliche Metrik übertragen wird.

In der Praxis geht der Zwang zu 17 Silben oft mit einer starken Einbuße an sprachlicher Qualität einher. Das soll an einigen Beispielen erläutert werden, die der bereits erwähnten Sammlung *Haiku* von Jan ULENBROOK (1995) entnommen wurden.

Bei meiner Klausur / der Teichfrosch von Anfang an / vom Alter quarrte. (S. 29)

Abgesehen von dem seltsamen Wort „quarren“ in diesem Haiku von Kobayashi Issa (1763–1827), stellt sich die Frage, was ein Teichfrosch [Ende S. 100] sein soll; gibt es denn auch See- oder Bachfrösche? Der Begriff wurde offensichtlich nur kreiert, um den mittleren Teil auf sieben Silben zu dehnen. Als weitere Beispiele für solche Wortschöpfungen mit Dehnungseffekt wären beispielsweise „Zweigroschen-Anis“ oder das „Himmelswürmchen“ zu nennen. Umgekehrt muß mitunter ein zu langes Wort gekürzt werden: Aus „vergossenen“ wird dann „vergoßnen“, aus „Wanderung“ „Wandrun“. Bekommen diese Wörter in ihrer verkürzten Form nur den muffigen Beigeschmack eines Antiquariates, ist man sich bei manchen Schöpfungen wie beispielsweise dem Wort „Tuschstein“ (für einen Stein, um darauf Tusche zu reiben) schon nicht mehr sicher, was damit gemeint ist.

Ach, wie begrenzt sind / des Lebens Mußestunden / und es wird Spätherbst. (S. 164)

In dieser Übersetzung des Haiku von Yosa Buson (1715–1783) wirkt sich die Konjunktion „und“ in der dritten Zeile besonders störend aus. Auch bekommt das Haiku mit der Interjektion „Ach“ am Anfang etwas Ungeduldiges, Genervtes, was es über die Grenzen der Ironie hinaus in den Bereich des Lächerlichen katapultiert: Ach! ...und jetzt wird's auch noch Spätherbst! Wie das Original lautet, wissen wir leider nicht, da es der Übersetzer nicht beifügt, auch nicht in lateinischer Umschrift; dies scheint im Haus Reclam nicht üblich zu sein.

Das lästige „und“ findet sich auch im folgenden Beispiel von MAY/WALTERMANN (1995):

Funkelnde Juwelen, / die der Wasserfall ausspeit – / und Pflaumenblüten. (Kunri; 1995: 16)

Wenn auch der Effekt nicht so drastisch ist wie bei Ulenbrook, stört dieses Wörtchen doch. Der Schluß eines Haiku von Bashō, der auf Deutsch etwa folgendermaßen lauten könnte: „... dann schliefe ich noch weniger“, hat in dieser Form leider acht Silben, also eine zuviel. Ulenbrook (1995: 226) löst das Problem seinem 17-Silben-Ideal

entsprechend: „Dann schliefe ich noch mehr nicht.“ Voilà, jetzt hat der Vers sieben Silben! Jetzt paßt er! Diese Beispiele sollen genügen, das [Ende S. 101] Problemfeld deutlich werden zu lassen.¹²

Selbstverständlich sind nicht alle Übersetzungen, die 17 Silben zählen, dermaßen unpassend ausgefallen wie es wiederholt bei Ulenbrook der Fall ist. Die eine gute Übersetzung ausmachenden kleinen Unterschiede werden oft nur im Vergleich deutlich, zu dem die Nachdichtungen einiger bekannter Haiku von Matsuo Bashō (1644–1694) herbeigezogen werden:

tabi ni yande yume wa kareno o kakemeguru

Krank auf der Reise: / Mein Traum, auf dürrer Heide / huscht er umher.
(HAMMITZSCH 1992: 41)

Zählt man die Silben in der Übersetzung von Horst Hammitzsch, fällt auf, daß es bei ihm nur 16 sind, obwohl er sonst versucht, die Moren-Vorgabe (17-Silben-Vorgabe) in der Übersetzung einzubehalten.¹³ Weiterhin fällt das Wort „huscht“ auf. „Huschen“ bedeutet normalerweise, sich sehr schnell und leise irgendwohin zu bewegen, wie ein Dieb oder ein ängstlicher Hund.¹⁴ Genau 17 Silben hat die Übertragung von Ulenbrook:

Vom Wandern schwer krank: / Ein Traum, der dürre Heide / Im Kreise durchirrt.
(1995: 253)

Hier wird jedoch besonders deutlich, daß der Übersetzer viel zu sehr um die Form bemüht ist, so sehr, daß der Inhalt darunter leiden muß – so wird beispielsweise zur Ursache der Krankheit das Wandern selbst! Ulenbrooks Traum irrt auch nicht einfach umher, er irrt „im [Ende S. 102] Kreise“ umher. Mag man sich auch darüber streiten, ob der Mittelteil grammatische Verständnisprobleme aufwirft¹⁵, bleibt zumindest fragwürdig, warum Ulenbrooks Traum „im Kreise“ umherirren muß, und das durch eine

¹² Weitere prägnante Beispiele aus Ulenbrooks „17-Silben-Trickkiste“ finden sich in der oben erwähnten Rezension von MAY 1999, einer Doppelbesprechung zu Ulenbrook 1995 und 1998.

¹³ Vgl. die Haiku-Übersetzung bei HAMMITZSCH 1992; auch WUTHENOW (1994: 125) konstatiert dessen Bemühen der Übersetzung mit 17 Silben.

¹⁴ Stalph (1996: 187) bemerkt dazu, daß Hammitzsch „mit dem Doppelpunkt staut und dann in eher peinlichen h-Gehauche verfließt.“

¹⁵ Vgl. WITTKAMP 1997b: 117.

Heide, die genauso dürr ist wie die in Hammitzschs Übertragung. Die Heide steht für eine sandige und trockene Landschaft, in der besondere Büsche, Gräser und Sträucher wachsen. Ein kurzer Besuch in der Gegend von Ōsaka, wo das Haiku entstand, dürfte rasch davon überzeugen, daß die Landschaften wenig gemein haben. Dennoch wirkte Ulenbrook offenbar inspirierend für Günter Wohlfahrt, wie dessen Übersetzung vermuten läßt:

Krank vom Wandern / ein Traum umherirrend / auf trockener Heide (1997: 176)

Bei der folgenden Übersetzung von Gesa Dombrady fällt der Schmetterlingstraum auf:

Erkrankt auf der Reise / flattert mein Schmetterlingstraum / über die öde Heide ...
(1994: 213)

Was hier auf den ersten Blick seltsam anmutet,¹⁶ entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als Versuch, den Hintergrund eines Gedichtes in die Übersetzung einzubringen. Der japanische Leser weiß, daß Bashō ein Kenner und Bewunderer chinesischer Literatur war. So schätzte er besonders den chinesischen Dichter und Denker Zhuangzi (ca. 370–300 v.Chr.) und dessen berühmten Schmetterlingstraum, auf den Bashō hier vermutlich anspielt. Allerdings erkrankt bei Dombrady der Traum, nicht der Dichter, so daß sich die Frage stellt, ob er nicht besser bei seiner früheren Version geblieben wäre:

Erkrankt auf der Reise: / über ödes Gefilde flattert / mein letzter Traum. (1984: 330) [Ende S. 103]

Diese Version besitzt auch noch nicht den Reim von Reise und Heide, der der späteren Version einen ungewollten Rhythmus auferlegt, und zählt eine Silbe weniger, nämlich 19. Allerdings berücksichtigt die spätere Version die Tatsache, daß *yume* nicht *einen* Traum meint, sondern für Bashōs Sehnen nach seinem Reiseziel – und hiermit ist kein bestimmter Ort gemeint – steht. „Es verkörpert eine Sehnsucht, die sich, von aller Körperlichkeit befreit, auf die Suche nach diesem Ziel begibt, herumirrt und wandert (*meguru*).“¹⁷

Die beiden letzten Übersetzungsbeispiele von Erwin Jahn und Ralph-Rainer Wuthenow fallen dadurch auf, daß sie bei bzw. trotz Einhaltung des 5-7-5-Schemas ungekünstelt wirken. Besonders Jahns Übersetzung bringt durch die Worte „Doch ... noch“ eine

¹⁶ Stalph (1996: 187) nennt es „einer gewissen Poesiealbenpoesie entgegenholpern“.

¹⁷ Das schreibt HAMMITZSCH (1962: 72) in seiner Besprechung zu Ulenbrook 1960, der dem selben Irrtum unterliegt (s.o.).

interessante Interpretationsvariante ins Spiel. Lediglich die beiden Punkte sowie die beiden aufeinanderfolgenden Umlaute in „über“ und „dürres“ stören ein wenig – zwei Mängel, die sich rasch beheben lassen:

Auf der Reise erkrankt. / Doch der Traum noch wandert / über dürres Feld. (JAHN 1968: 66)

Krank auf der Reise – / auf leeren Feldern der Traum / irrt ziellos umher
(WUTHENOW 1994: 118)

Betrachten wir ein weiteres Beispiel. Das berühmte Haiku *natsukusa ya tsuwamonodomo ga yume no ato* wurde von Hammitzsch folgendermaßen ins Deutsche übertragen:

Sommergräser! / So vieler Krieger Träume / allerletzte Spur. (in: ARAKI 1992: 17)

Wie auch schon in dem oben diskutiertem Haiku übersetzt Hammitzsch auch hier wieder mit 16 Silben, und auch in einer anderen Version arbeitet er mit 16 Silben: [Ende S. 104]

Sommerliches Gras – / Spur von tapferen Recken / Traum geblieben! (in: WUTHENOW 1994: 124)

Daß eine silbengetreue Übertragung möglich ist, ohne dabei gekünstelt oder überladen zu wirken, demonstriert Wuthenow:

Gräser des Sommers! / Von all den stolzen Kriegern – / die Reste des Traums.
(1994: 45)

Hausmann benötigt in seiner Übersetzung vier Silben mehr:

Blühendes Gras auf dem alten Schlachtfeld, / den Träumen entsprossen / der toten Krieger. (in: ULENBROOK 1995: 267)

Hier muß man sich allerdings fragen, warum er in diesem Fall so weit von seinem Ideal der 17-Silben-Übertragung abrückt und von blühendem Gras und dem alten Schlachtfeld spricht. Bei ihm handelt es sich eindeutig um eine Überinterpretation; ohne die Adjektive hätte der erste Teil sogar fünf anstelle von zehn Silben gehabt. In seinen Bemerkungen zu Haiku-Übersetzungen stellt Ulenbrook (1995: 268) fest, daß es in Hausmanns Übertragung an jener Stimmung fehle, die „beim Anblick des Sommergrases in Bashō rege wurde [...], nämlich der Stimmung der tiefen Melancholie, die der Erkenntnis entspringt, daß sich, angesichts der unentrinnbaren Vergänglichkeit, alles menschliche Träumen, Wähnen, ja selbst die höchste Tapferkeit als sinnlos

erweisen, weil zu guter Letzt doch Gras darüber wächst“.

Auch an Gerolf Coudenhoves Übertragung

Sommergras im Wind – / Letzt Spur des Lebenstraums / manchen Kriegersmanns!
(in: ULENBROOK 1995: 268)

bemängelt er zu Recht, daß sie Elemente enthalte, die im Original nicht vorkommen. Was ihn aber wirklich stört, sind nicht diese Wörter selbst, sondern ihr poetologischer Effekt. Denn sowohl Hausmanns als auch Coudenhoves Übertragungen folgen beide in ihrer Akzentuierung dem Silbenfall des Trochäus, bei dem die Hebung auf [Ende S. 105] der ersten von zwei Silben liegt. Laut Ulenbrook habe der Trochäus aber, je nachdem, ob er schnell oder langsam gesprochen wird, etwas Schweres und Ernstes bzw. etwas Laufendes, ja sogar Vorausspringendes und deshalb Unruhiges; dagegen habe der Jambus, bei dem die Hebung auf der zweiten Silbe liegt, etwas ruhig Dahinfließendes, schmiegsam Gleitendes, so daß sein Rhythmus ausgeglichener und darum auch modulationsfähiger sei.¹⁸ Die Frage, wie Ulenbrook selbst es schafft, stets Jamben einzuhalten, ist schnell beantwortet: mit Hilfe des Definitartikels:

Das Sommergras, ach, / Ist von den Kriegern nun noch / Der Rest der Träume.
(1995: 267)

Was der Leser aber fühlt, ist nicht ruhiges Dahinfließen, sondern jene Ungewißheit, die der Definitartikel immer bei Unbekanntem bzw. Neuem mit sich bringt: Welches Sommergras meint er denn, kenn' ich das?¹⁹

May (1999: 111–112) sieht von der sprachlichen Gestaltung her in Coudenhove „das krasse Gegenteil“ von Ulenbrook: „Im Gegensatz zu dessen [Coudenhove] Übersetzungen im gefälligen, manchmal etwas monoton klappernden, trochäischen Silbenfall finden wir bei Ulenbrook eine sperrige, steife Ausdrucksweise [...]“. Das verdeutlicht May zwar an einem ganz anderem Problem, nämlich der stereotypen Übersetzung der japanischen „x no y“-Beziehung mit dem einfachen deutschen Genitiv, aber auch der oben diskutierte Artikelgebrauch dürfte geeignet sein, diesen „krassen Gegensatz“ zu belegen.

Nebenbei sei bemerkt, daß das wohl bekannteste Haiku überhaupt, Bashōs Gedicht vom alten Weiher und dem Frosch, laut Akzentangabe in Shinmeikans *Kokugojiten* ein Trochäus wäre, da der Tonakzent auf der ersten Silbe liegt (*Fūru ike ya...*). Da sich allerdings der hohe Tonakzent bis zur Silbe *ya* fortsetzt, so steht es jedenfalls im

¹⁸ Vgl. ULENBROOK 1995: 267–269.

¹⁹ Zum Gebrauch des Definitartikels siehe MACHEINER 1991.

Akzentwörterbuch *Hatsuon akusento* vom NHK-Verlag, muß man sich fragen, welchen Sinn es hat, bei der Übersetzung von Haiku Gestaltungs- [Ende S. 106] mittel westlicher Metrik anzuwenden.

Der Definitartikel eignet sich aber auch gut dazu, Silbenzahlen zu regulieren. Bei May und Waltermann (1995) beispielsweise steht er deplaziert wirkend am Ende der Mittelzeile, um hier auf sieben Silben zu kommen²⁰ (alle Haiku in diesem Band sind in drei Zeilen notiert):

Im Wind sich biegend, / kann er Frösche angeln, der / Weidenbaum am Fluß.
(Shōshiki, S. 12)

Poetologisch nicht vorbelastet und dadurch ungekünstelt, kompakt und leicht verständlich ist dagegen die 14-Silben-Übersetzung von Dombrady:

Sommergras...! / Von all den Ruhmesträumen / die letzte Spur... (1985: 167)

Daß es allerdings Krieger sind, um die es sich hier handelt, wird bei ihm nur durch den Kontext und die beigelegten Erläuterungen deutlich – zwei Bedingungen, ohne die Bashōs Haiku ehemals kaum verständlich sein dürften.²¹

Die letzten zwei Sommergras-Übersetzungen:

Sommergras: Wiegendes Sommergras! / Wohlges Lager warst du gar vielen /
träumenden Krieger! (Anna von ROTTAUSCHER 1963: 44)

Oh Halme, sommerhoch gewachsen / Dort, wo Krieger winters träumten /
Wünschenden Traum. (Werner Helwig in: WUTHENOW 1994: 125)

dürften wohl in ihrer Form für sich sprechen. Laut Wuthenow (1994: [Ende S. 107] 125) hängt an ihnen „mehr oder minder deutlich auch der Stil der Epoche“, was besonders an Rottauschers Übersetzung des oben diskutierten Haiku

Todesahnen: jetzt ist das Wandern zu Ende! / Über welche Heide / gleitet mein
Traum. (ROTTAUSCHER 1963: 65)

aber auch an folgenden Übertragungen von Bashōs *furu ike ya kawazu tobikomu mizu no oto* deutlich wird, die hier zur Demonstration zitiert sein sollen²²:

²⁰ Obwohl diese Technik auch schon in Japan früh belegt ist; vgl. KAWAMOTO 2000: 173–174.

²¹ Mit Anmerkungen versehene und kommentierte Übersetzungen, die auf Primärtexten beruhen, bilden aber leider immer noch die Ausnahme; vgl. beispielsweise DOMBRADY 1985, MAY 1999a oder WITTKAMP 1996.

²² Vgl. WUTHENOW 1994: 124–126 und WITTKAMP 1997: 120, wo sich jeweils weitere Beispiele finden.

Der alte Weiher: / ein Frosch, der grad hineinspringt – / des Wassers Platschen.
(Ulenbrook)

Ein stiller, öder Teich – / Horch, hörst du's plätschern? / Ein Fröschlein sprang ins
Wasser. (Anna von Rottauscher; beide Übersetzungen sind aus: SCHAARSCHMIDT
1997: 108).

Abschließend soll noch kurz auf ein weiteres Problem hingewiesen werden, das eng mit der Frage nach der Form verbunden ist, nämlich die lautliche Wirkung bzw. die Länge der Aussprache. Zur Verdeutlichung hierzu ein Beispiel aus dem *Machi-naka-kasen* aus der Sammlung *Sarumino*, einer Kettendichtung der Bashō-Schule, wobei es sich um das sogenannte *waki*, den Anschluß an das Eingangsgedicht (*hokku*), handelt. Es wurde von Bashō verfaßt.

atsushi atsushi to kado kado no koe

So schwül, ach so drückend schwül! / Von Tor zu Tor hört man es. (HAMMITZSCH
1992: 132)

„Ach diese Hitze – diese Hitze!“ / hallt es von Tor zu Tor... (DOMBRADY 1994:
77)

Vergleicht man die beiden Übersetzungen, fällt zunächst auf, daß Ham- [Ende S. 108] mitzsch mit 14 Silben genau die 14 Moren des Originals trifft, Dombrady aber eine Silbe mehr benötigt, obwohl seine Übersetzung optisch kürzer wirkt. Am japanischen Original fällt auf, daß in den ersten sieben Moren A- und I-Laute, in der zweiten Hälfte dagegen A- und O-Laute dominieren. Bashōs Spiel mit Lauten wird von Dombrady sehr gut wiedergegeben. Bei Hammitzsch dominiert im ersten Teil der Umlaut Ü, der in der japanischen Sprache nicht vorkommt. Phonetisch ist er zwar nicht weit vom I entfernt, störend ist aber die Häufung. Durch den Dehnungseffekt, den das Ü mit sich bringt, wirkt das Haiku außerdem sprachlich länger.²³ Dieser Effekt ist auf deutschsprachiger Seite bisher kaum beachtet worden. Anders dagegen in der englischsprachigen Welt, wo der Haiku-Handbuch-Autor William J. Higginson sich auf eigene Studien berufend, die er mit Forschungs- und Übersetzungsergebnissen von Maeda Cana sowie den Übersetzungen von Hiroaki Sato vergleicht, auf die wesentlich längere Klangwirkung aufmerksam macht, die das Englische gegenüber dem Japanischen besitzt. Daher resümiert er für eine angemessene Übersetzung: „Approximately twelve English

²³ Genaugenommen besitzen lange Vokale sogar zwei Moren; vgl. KAWAMOTO 2000: 293.

syllables best duplicates the length of Japanese haiku in the traditional form of seventeen onji“ (1989: 102). Seine Übersetzungen zweier oben erwähnter Haiku von Bashō beispielsweise lauten:

summer grass ... / those mighty warriors` / dream-tracks (1989: 22)

old pond ... / a frog leaps in / water`s sound (1989: 103)

Hierbei berücksichtigt er jedoch nicht nur die Länge der Aussprache, sondern auch die Überlegungen von R.H. Blyth, der sich durch die dreizeilige Form mit jeweils zwei, drei und zwei betonten Silben dem Pentameter annähert (d.h. ein Pentameter in den ersten beiden Zeilen und einen „Rest“ in der dritten Zeile), mit dem die englische Lyrik (und damit Lesegewohnheiten) eng vertraut ist.²⁴ Das erste von Higginsons vier Postulaten für „the most pleasing form for traditional [Ende S. 109] haiku in English“ lautet dementsprechend:

1. For haiku in English an overall form consisting of seven accented syllables, plus unaccented syllables up to a total of about twelve, would yield a rhythmical structure native to English and the same time approximate the duration of traditional Japanese haiku. [...] (1989: 105)

Obwohl dieser Ansatz, europäische Metrik bei der Übersetzung von Haiku zu berücksichtigen, schon wesentlich freier als bei Ulenbrook ausfällt, der ja mit seinen oben dargelegten Überlegungen den Versfuß Jambus bzw. Trochäus betreffend einen ähnlichen Standpunkt vertritt, stellt sich doch die Frage, warum dem an moderne Literatur gewöhnten Leser Übersetzung in dieser Form verständlicher sein sollte. Jambus und Trochäus, die auch den Pentameter bestimmen, haben letztendlich nichts mit der Akzentuierung, Rhythmus und Morenzahl des japanischen Haiku gemeinsam. Viele angloamerikanische Übersetzer sind in ihren Arbeiten wesentlich freier. Beispielsweise Robert Aitken (1989: 22) schreibt: „I do not cramp my translations by forcing conformity to a particular count of syllables“, und selbst in der Übersetzung von Kawamotos Monographie, die sich wie erwähnt äußerst ausführlich mit der japanischen Metrik auseinandersetzt, wird an keiner Stelle auf einer die Form betreffenden Übersetzung beharrt. Das belegen folgende Haiku:

Summer grass – / where stalwart warriors once stood, / traces of dreams. (2000: 165)

An old pond, / a frog jumps in – / sound of water. (2000: 76)

²⁴ Vgl. HIGGINSON 1989: 102–103; zu BLYTH siehe das Literaturverzeichnis.

Abschließende Bemerkungen

Im Jahr 1896 übersetzte Konrad Florenz²⁵ ein Haiku von Moritake [Ende S. 110] (1472–1549) folgendermaßen ins Deutsche:

Augentäuschung

Wie? schwebt die Blüte, die eben fiel,

Schon wieder zum Zweig am Baum zurück?

Das wäre fürwahr ein seltsam Ding!

Ich näherte mich und schärfte den Blick –

Da fand ich – es war nur ein Schmetterling. (in: SATŌ 1987: 138)

Wenige Jahre später, 1906, revidierte er seinen ersten Versuch:

Die abgefallne Blüte, dacht` ich / Kehrt wieder zurück zum Zweig – / Doch war`s
ein Schmetterling (in: SATŌ 1987: 147)

Wenn Florenz innerhalb weniger Jahre sein Übersetzungskonzept offenbar vollkommen umgestalten kann, wie kann es dann passieren, daß große deutsche Verlage nach 25 bzw. 35 Jahren Neuauflagen von Haiku-Übersetzungen herausgeben, in denen einerseits *expresis verbis* darauf hingewiesen wird, nichts überarbeitet zu haben, andererseits jedoch jegliche Kritik seitens der Fachwelt ignoriert wird?²⁶

Die hier genannten Beispiele machen deutlich, daß der Versuch, die Form zu wahren, oftmals zu Lasten inhaltlicher Momente geschieht – zumal er genaugenommen nur dazu dient, „intellektuelle Bedürfnisse zu befriedigen“ (KAWAMOTO, 2000: 168). Wie Kawamoto weiterhin ausführt, spielen in der Übersetzung weniger die Anzahl der Silben, als ihr Verhältnis zum Rhythmus eine Rolle.

Die perfekte Übersetzung wird es niemals geben – und wenn, dann höchstens für kurze Zeit an einem bestimmten Ort. Insofern können wir für jede Übersetzungsvariante

²⁵ Sabine Sommerkamp, die in ihrer Dissertation auch auf das Thema Rilke und Haiku eingeht (siehe Literaturverzeichnis), gibt (in ARAKI 1992: 83) in ihrem Überblick zur deutschsprachigen Haiku-Übersetzungen das Jahr 1894 an.

²⁶ Vgl. das Nachwort in KRUSCHE 1995 (Erstauflage 1970) und ULENBROOK 1995 (Erstauflage 1960). Neben der erwähnten Besprechung von Hammitzsch (1962) machte auch SCHAARSCHMIDT (1967) schon früh auf Ulenbrooks Übersetzungsfehler aufmerksam; vgl. SCHAARSCHMIDT 1998: 144–162.

dankbar sein, d.h. solange grammatisch, lexikalisch, inhaltlich und auch die Form betreffend²⁷ so genau [Ende S. 111] wie möglich gearbeitet wird. Gerade was die inhaltlichen Punkte betrifft, sind noch viele Fragen offen.

Generell läßt sich feststellen, daß ein Beharren auf 17 Silben, das der irrigen Annahme unterliegt, Silben mit Moren gleichsetzen zu können, oft die sprachliche Kreativität zu sehr einschränkt.

²⁷ Hier stellen sich jedoch noch weitere Probleme wie Rhythmus und Strukturen (vgl. KAWAMOTO 2000) oder Klang (vgl. KAWAMOTO 2000: 169 und WITTKAMP 1994 und 1997b).

Literaturverzeichnis

- AITKEN, Robert (1978): *A Zen Wave. Bashō's Haiku and Zen*. New York, Tōkyō: Weatherhill.
- ARAKI, Tadao (1992) (Hg.): *Deutsch-Japanische Begegnung in Kurzgedichten*. München: Iudicium.
- BLYTH, Reginald H. (1949-52): *Haiku*. Tōkyō: Hokuseido Press (vier Bände).
- (1963-64): *A history of haiku*. Tōkyō: Hokuseido Press (zwei Bände).
- COUDENHOVE, Gerolf (1963): *Japanische Jahreszeiten. Tanka und Haiku aus dreizehn Jahrhunderten*. Zürich: Manesse.
- DOMBRADY, Geza S. (1984): Haiku – die kürzeste Gedichtgattung. In: Debon, Günther (Hg.): *Ostasiatische Literaturen*. In: See, Klaus von (---) (Hg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 23. Wiesbaden: Aula, S.329–342.
- (1985): *Bashō. Oku no hosomichi. Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland*. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.
- (1994): *Bashō. Sarumino. Das Affenmäntelchen*. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.
- FLORENZ, Konrad (1894/1896): *Dichtergrüße aus dem Osten*. Japanische Dichtung, übertragen von Konrad Florenz in Tokyo. Leipzig: C.F. Amelang o. J.
- (1906): *Geschichte der japanischen Literatur*. Leipzig: C.F. Amelang.
- HAMMITZSCH, Horst (1962): Rezension zu: Ulenbrook, Jahn (ausgewählt und aus dem Urtext übertragen): *Haiku – Japanische Dreizeiler*. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* (NOAG), Nr. 70-73, S. 70–73.
- (1992): Das Kasen „Sommermond“ aus der Sammlung Saramino. In: Araki, Tadao (Hg.): *Deutsch-Japanische Begegnung in Kurzgedichten*. München: Iudicium, S. 131–140.
- (1992): Matsuo Bashō – Ein Wanderer unterm Mond. In: Araki, Tadao (Hg.): *Deutsch-Japanische Begegnung in Kurzgedichten*. München: Iudicium, S. 34–41.
- HIGGINSON, William J. with Penny Harter (1985): *The haiku handbook. How to write, share and teach haiku*. Tokyo, New York, London: Kodansha International (zitiert aus: 1989, First Kodansha International printing).
- (1996a): *The Haiku Seasons*. Tōkyō, New York, London: Kodansha International.
- (1996b): *Haiku World. An International Poetry Almanac*. Tōkyō, New York, London: Kodansha International.
- JAHN, Erwin (1968): *Fallende Blüten. Japanische Haiku-Gedichte*. Zürich: Die Arche.
- 川本浩嗣 (1991): *日本詩歌の伝統 - 五と七の詩学* (岩波書店). (Kawamoto Kōji (2000): *The poetics of Japanese verse. Imagery, structure, meter*. Tokyo: University of

Tokyo Press).

- KRUSCHE, Dietrich (1970): *Haiku. Bedingung einer lyrischen Gattung*. Tübingen, Basel: Horst Erdmann (1995: München: DTV).
- MACHEINER, Judith (1991): *Das grammatische Variété oder Die Kunst und das Vergnügen, deutsche Sätze zu bilden*. Frankfurt a.M.: Eichborn.
- MAY, Ekkehard (1985): *Synästhesie bei Bashô. Zu einem Aspekt der Haiku-Metaphorik*. In: Dombrady, Geza S. und Ehmcke, Franziska (Hg.): *Referate des des VI. Deutschen Japanologentages in Köln*. Hamburg, Mitteilungen der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (MOAG), Bd. 100, S.184–190.
- (1999a): *Mukai Kyorai. Zwanzig Haiku*. In: *Hefte für ostasiatische Literatur* (HOL) 27 (November), S. 46–72.
- (1999b): „Tiefer Sinn – nicht bewegt.“ *Zu zwei haiku-Bändchen in der Reclam-Universal-Bibliothek*. In: *Hefte für ostasiatische Literatur* (HOL) 26 (Mai), S. 110–120.
- MAY, Ekkehard und Claudia WALTERMANN (1995): *Bambusregen. Haiku und Holzschnitte*. Frankfurt a.M., Leipzig: Insel.
- ROTTAUSCHER, Anna von (1963): *Ihr gelben Chrysanthemen*. Wien: Walter Scherermann (9. Auflage ohne Jahresangabe der Erstveröffentlichung)
- 佐藤和夫 (1987): 俳句から Haiku へ - 英米における俳句の受容 (Satô Kazuo: Vom Haiku zum Haiku. Die Rezeption des Haiku im englischsprachigen Kulturraum) 南雲堂 (Tôkyô: Nan'undô).
- SCHAARSCHMIDT, Siegfried (1998): *Zum Beispiel der Mond*. In: Putz, Otto (Hg.): *Aufschlussversuche. Wege zur modernen japanischen Literatur*. München: Iudicium, S. 144–162.
- (1999): *Drei Zeilen Japanisch. Anmerkungen zu einem Haiku*. In: *Hefte für ostasiatische Literatur* (HOL) 26 (Mai), S. 108–109. (Erstveröff. in der FAZ vom 10.05.1967).
- SCHAMONI, Wolfgang (1997): *Wiederkäuende HaiKühe in der Schwebebahn. Oder: Über die schrecklichen Folgen von BSE in der Reclam-Bibliothek*. (Rezension zu: Günter Wohlfart (1997): *Zen und Haiku in der Kunst HaiKühe zu hüten* nebst anderen Texten für Nichts und wieder Nichts.) In: *Hefte für ostasiatische Literatur* (HOL) 23 (November), S. 146–150.
- SOMMERKAMP, Sabine (1992): *Die deutschsprachige Haiku-Dichtung. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. In: Araki, Tadao (Hg.): *Deutsch-Japanische Begegnung in Kurzgedichten*. München: Iudicium, S. 79–91.
- (1984): *Der Einfluß des Haiku auf Imagismus und jüngere Moderne. Studien zur*

englischen und amerikanischen Lyrik. (Dissertation, Universität Hamburg)

- STALPH, Jürgen (1996): *Pro litteris japonicis. Oder: Vom Schaden schlechten Übersetzens.* In: *Japanstudien. Jahrbuch des deutschen Instituts für Japanstudien der Philipp-Franz-von-Siebold-Stiftung*, Bd. 8. München: Iudicium, S. 183–192.
- ULENBROOK, Jan (1960) (ausgewählt und aus dem Urtext übertragen): *Haiku – Japanische Dreizeiler.* Wiesbaden: Insel (Neuaufgabe 1979: München: Wilhelm Heyne).
- (1995): *Haiku. Japanische Dreizeiler.* Stuttgart: Reclam.
- (1998): *Haiku – Neue Folge.* Stuttgart: Reclam.
- WITTKAMP, Robert F. (1994): *Anmerkungen zur Onomatopoesie und Klangverarbeitung in der Dichtung Santôkas.* In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde (NOAG)* 155–156, S. 79–94.
- (1996): *Santôka. Haiku, Wandern, Sake.* (OAG Taschenbuch, Nr. 66). Tōkyō: Bunkenseiha.
- (1997a): Rezension zu: Jahn Ulenbrook (1995): *Haiku. Japanische Dreizeiler.* In: *Rundschreiben der OAG*, März, S.32–36.
- (1997b): *Sommergräser und Heideträume. Zur Übersetzungstechnik beim Haiku.* In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde (NOAG)* 161/162, S.111–134.
- (1998): Rezension zu: Günter Wohlfart (1997): *Zen und Haiku in der Kunst HaiKühe zu hüten nebst anderen Texten für Nichts und wieder Nichts.* In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde (NOAG)*, Nr. 163–164, S. 212–213.
- (1999): Ist das deutsche Haiku noch zu retten? In: *Listen*, 53, S. 26–27.
- WOHLFART, Günter (1997): *Zen und Haiku in der Kunst HaiKühe zu hüten nebst anderen Texten für Nichts und wieder Nichts.* Stuttgart: Reclam.
- WUTHENOW, Ralph R. (1994): *Matsuo Basho. Hundertelf Haiku.* Zürich: Ammann Verlag (Erstveröff. 1985)
- YASUDA Kenneth (1957): *The Japanese haiku. Its essential nature, history, and possibilities in English with selected examples.* Rutland, Vermont and Tokyo: Charles E. Tuttle (zitiert aus der 12. Auflg. 1995).